

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA:
HISTORIA Y FANTASÍA EN
LOS RECUERDOS DEL PORVENIR

DANIEL BALDERSTON

En su forma clásica, la novela histórica parecería excluir la fantasía. El mundo evocado, según lo que Amado Alonso llama el significado histórico o arqueológico, es asumido como real, y la evocación es realista al menos en el sentido de no preocupar al lector con la posibilidad de que es, fundamentalmente, un mundo irreal.

En Latinoamérica este género se ha caracterizado por un creciente realismo, el cual hace un uso ostensible de los detalles. En su ensayo "La postulación de la realidad", Borges se vale de uno de *La gloria de don Ramiro*, de Larreta, que podría servir como ejemplo de este tipo de realismo. En la España del siglo de oro, de acuerdo con Larreta, las soperas tenían candado para alejarlas de los sirvientes hambrientos.¹ La existencia de tales recipientes parece imposible en términos históricos; sin

¹ Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974) 220.

embargo, el exceso del detalle sirve como garante de una realidad textual. Incluso en una novela como *La muerte de Artemio Cruz*, en la que ocurren hechos extraordinarios, estos no sirven para problematizar el serio intento del novelista de retratar la historia moderna de México. Sin embargo, novelas históricas más recientes, en especial *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, sugieren que la historicidad de los hechos narrados puede ser cuestionada, y con ésta el estatus privilegiado de la Historia. Estas novelas son metahistóricas en el mejor sentido: usan material histórico en su diálogo entre ficción e historia, un diálogo que se centra en la pregunta formulada por Joyce años atrás: ¿cómo narrar hechos reales?

Una interesante novela histórica de diferente tipo es la obra maestra de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963). A pesar de no ser metahistórica en la misma dirección de las de Roa y Piglia (es decir, mediante una discusión intelectual sobre la naturaleza de la verdad histórica), el libro de Garro se diferencia llamativamente de las narraciones de su tipo producidas en esa época: en vez de tomar la crónica de la Revolución Mexicana como algo dado, la autora la cuestiona a cada instante. Para debilitar el contenido real de su mundo ficcional la escritora usa lo fantástico de una manera que no creo haya sido muy frecuente, al menos en la ficción histórica.

El narrador del texto, el pueblo de Ixtepec, nos dice desde el principio: "Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y, como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo... Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga" (9).² El pueblo (sustantivo masculino, el yo) ve su memoria (un sustantivo femenino) y se recuerda o, mejor todavía, se reconoce en su memoria, al final de la

cita anterior. La memoria es muerte ("su imagen cubierta por el polvo"); es una cosa, pero también una actividad ("La veo y me recuerdo"). Sobre todo, es reflexión, imagen, espejo: no una aproximación directa a la realidad sino la representación de ésta en otro medio.

Antonio Castro Leal ha escrito que la Revolución Mexicana dio novelistas con "la visión directa de una realidad nueva e impresionante",³ y que la novela de la Revolución se basa en impresiones que son, de alguna manera, "directas y penetrantes".⁴ Pudiéramos decir ahora que estas "impresiones directas" no son más que el resultado del intento por aparecer de ese modo, mediante un complejo proceso de inscripción textual; en cualquier caso, un evidente propósito de los novelistas de la Revolución fue dar *impresiones* de experiencia directa. Tal intención, sin embargo, ya no es la de novelistas más recientes, quienes la sustituyen por el uso de la fragmentación (en Rulfo), lo fantástico (en Garro) o la parodia (en Ibargüengoitia). Estas técnicas llaman la atención de los lectores hacia el carácter *mediato* de la literatura, como diría Borges,⁵ evocando no impresiones directas de una experiencia pasada sino una reflexión de y sobre ella.

En el caso de Garro, la presencia de elementos fantásticos es crucial para el trabajo,⁶ en la medida en que rompen el esquema aparentemente historicista y realista de *Los recuerdos del porvenir*. Si en su conjunto la novela asume la historia de la Revolución, particularmente el

³ Antonio Castro Leal, prefacio a *La novela de la revolución mexicana I* (México: Aguilar, 1967) 25.

⁴ *Ibid.* 27.

⁵ Borges, *op. cit.* 217.

⁶ Robert Anderson ya ha señalado la presencia del "realismo mágico" en los relatos de Elena Garro: véase su artículo "La cuentística mágico realista de Elena Garro", en *Selecta III* (The Pacific Northwest Council on Foreign Language, Corvallis, Oregón) (1982): 117-121. Waton Langhorn dice en su libro *The Mexican Novel Comes of Age* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1971) que *Los recuerdos del porvenir* "combinan realismo con fantasía (o 'realismo mágico')", pero caracteriza esta mezcla como "el elemento menos consistente en el trabajo... algo difícil de seguir y aceptar" (87).

² Las referencias en el texto pertenecen a la segunda edición de *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 1977).

periodo de la dictadura de Plutarco Elías Calles y la rebelión de los cristeros,⁷ lo hace como antecedente y no como tema directo. John Brushwood ha escrito que *Los recuerdos del porvenir* es la mejor novela escrita sobre el periodo de dicho levantamiento, y Harry Enrique Rosser ha propuesto que Garro borra a veces las fronteras entre apariencia y realidad para hacer más palpable la alienación y la angustia sufridas por el pueblo del México rural durante la dictadura de Calles.⁸ Ambos críticos, considero, yerran en un punto importante y fundamental cuando declaran que el propósito de la autora es escribir sobre la rebelión cristera. Este hecho sirve más bien como pretexto para la presentación de un conflicto o realidad *dual*, como la propia Garro lo ha definido en una entrevista con Joseph Sommers: "En México hay una dualidad... Son dos culturas... (los de la ciudad) disfrutamos de la cultura occidental, y la gente del campo vive en una realidad mágica".⁹

⁷ John Brushwood, *México in its Novel* (Austin: University of Texas Press, 1966) 53.

⁸ En su artículo "Form and Content in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* II (1978) 282-295, Rosser insiste en que la novela de Garro es acerca de la rebelión de los cristeros: "Basando su novela en el periodo de inestabilidad social en México conocido como Las guerras cristeras, el cual tuvo lugar en los años 20 después de la primera fase armada de la Revolución, Garro hace una magistral evocación de la angustia espiritual y psicológica experimentada por muchas personas cuando el régimen de Plutarco Elías Calles recurrió a la violencia en su intento por restringir el poder de la Iglesia Católica Romana. En ocasiones, la autora diluye la distinción entre apariencia y realidad para dramatizar el sentido de la alienación humana" (284). En su más reciente libro *Conflict and Transition in Rural Mexico: the Fiction of Social Realism* (Waltham, Massachusetts: Crossroads Press, 1980), Rosser, en cambio, enfatiza la naturaleza universal de la novela de Garro, pero insiste todavía en que es, esencialmente, una novela realista acerca de México: "*Los recuerdos del porvenir* es una protesta pesimista integrada dentro de un retrato artístico del México provinciano de los años 20. La consideración crítica de Elena Garro, sin embargo, va más allá de este aspecto del proceso histórico mexicano. Mientras llama la atención sobre las injusticias de las décadas tempranas de la Revolución, su novela posee también un significado implícito para el México contemporáneo... Más allá del contexto de las guerras cristeras, *Los recuerdos del porvenir* tiene una proyección universal" (41).

⁹ Entrevista incluida en Beth Miller y Alfonso González, *26 autoras del México actual* (México: Costa-Amic, 1978) 201-219.

Ixtepec es un teatro de guerra. Sus habitantes se consideran a sí mismos *espectadores* (121), no actores: los actores son aquellos que han venido de afuera (los oficiales del ejército, sus mujeres, Felipe Hurtado), quienes representan para ellos un espectáculo que rompe con el estático y "petrificado" tiempo del pueblo (34). Este aspecto teatral es reconocido explícitamente por Felipe Hurtado, quien propone fundar un teatro, pues, de acuerdo con él, lo que falta en Ixtepec es ilusión (72). En toda la novela existe una oscilación entre realidad y fantasía, una ambivalencia que nunca se resuelve.

He dicho que el esquema de esta obra es aparentemente realista e historicista. El detalle fantástico es la excepción, no la regla, aunque el hecho de que dos partes de la novela tengan desenlaces claramente fantásticos nos fuerza a buscar los fundamentos textuales de los mismos. El final fantástico de la primera parte consiste en el vuelo de Felipe Hurtado con la esposa del general Francisco Rosas, Julia Andrade, justo en el momento en que el general y sus soldados están a punto de apresarlos. El tiempo se detiene y los amantes parten mágicamente, alcanzando el amanecer a la salida del pueblo, aunque Ixtepec permanece cubierto en el mágico círculo de la noche. Este recurso del tiempo detenido¹⁰ se justifica numerosas veces en el relato en un sentido aparentemente más limitado: Ixtepec es un pueblo perdido en el tiempo donde nada sucede, donde los días parecen petrificados, donde la familia Moncada tiene la costumbre de parar el reloj cada noche, y cosas así por el estilo.¹¹ El hecho de que el general no pueda capturar a Julia es un nuevo rasgo en la idea de que a él nunca le fue posible tocarla: un

¹⁰ El tiempo de la novela ha sido estudiado por Frank Dauster en su artículo "Elena Garro y sus recuerdos del provenir", *Journal of Spanish Studies* VIII (1980): 57-65, y por Robert Anderson en su artículo "La realidad temporal en *Los recuerdos del porvenir*", *Explicación de Textos Literarios* IX (1980): 25-29.

¹¹ Para un agudo análisis del uso de las frases comunes en Rulfo, ver el artículo de María Luisa Bastos, "Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*", *Revista Iberoamericana* 44.102-103 (1978): 31-44.

adjetivo que se usa frecuentemente para referirse a ella es *intacto*. En verdad, lo que más asombra a la gente de Ixtepec es el hecho de que Julia permanezca de algún modo alejada de todo e inocente, a pesar de su condición de esposa del odiado general. El general Rosas se queja de que ella vive en otro mundo (77), y esta frase, en apariencia inocente, justifica su escape a otro mundo al terminar la primera parte.

Si comparamos el tema del tiempo detenido en esta primera sección, con el final de "El milagro secreto", el relato de Borges, notamos que en la novela de Garro el milagro se presentaba algo distanciado: nos hallamos en Ixtepec cuando los soldados están a punto de capturar a los amantes, y un momento más tarde nos encontramos con el arriero que observa desde fuera de la oscuridad que cubre al pueblo, y quien saluda a Felipe Hurtado y a Julia cuando emergen del círculo mágico. En el relato de Borges, por el contrario, el milagro es presentado desde los ojos del protagonista, quien es, de hecho, el único que lo percibe. Si Borges focaliza el milagro, Garro lo describe como un incidente más de la vida cotidiana: extraño, sí, e inquietante, pero capaz de ser visto como algo oblicuo. La tarea de la novelista parece ser normalizar lo maravilloso o lo sobrenatural.¹² Sin embargo, los hechos extraños lo son tanto que problematizan la realidad del texto (como ha sugerido Ana María Barrenechea que lo fantástico tiende a hacer).¹³

La realidad de Ixtepec es puesta en duda muchas veces, sobre todo cuando el general Rosas cree, respecto a la desaparición del cuerpo del sacristán, que "nada tenía cuerpo en Ixtepec, ni siquiera el sacristán que había muerto sin dejar cuerpo. El pueblo entero era de humo y se le escapaba de entre las manos" (181). Rosas insiste en que el cuerpo del sacristán tiene que aparecer, y se aferra "a sus palabras como a la única realidad en aquel pueblo irreal que había terminado por convertirlo

a él también en un fantasma" (181). Esta "irrealidad" del lugar no es producto de la intrusión de los sueños en la vida real (como en Borges), sino más bien la convergencia de diferentes realidades:¹⁴ el mundo ordenado de los soldados, el mágico de Felipe Hurtado, el reservado de los cristeros, el mundo de superstición de las mujeres devotas. Si el general se aferra a sus palabras es porque sólo en ellas existe la realidad como él desearía tenerla.

Otro ejemplo de esta "irrealidad": cuando Felipe Hurtado llega al hotel por primera vez, dos cigarrillos encendidos aparecen repentinamente en su mano vacía (39). El encargado del hotel "no estaba en condiciones de sorprenderse y el hecho le pareció natural" (39). Igualmente, Hurtado va a casa de doña Matilde en medio de la tormenta, seco, y con un candil encendido en su mano. "Mucho después, cuando ya Hurtado no estaba entre nosotros, los invitados de doña Matilde se preguntaron cómo había atravesado aquella tempestad con el candil encendido y las ropas y el pelo secos. Esa noche encontraron natural que su luz permaneciera encendida hasta el momento en que llegó a lugar seguro" (105). Como en el tema del tiempo detenido, este hecho fantástico se basa en una frase común tomada literalmente: "andar en la lluvia sin mojarse".¹⁵ Una vez más, Hurtado se mueve en una realidad que de algún modo es natural para él, pero diferente para el mundo que lo rodea. Los otros notan esta diferencia "cuando ya no estaba entre nosotros": después de su partida en el mágico círculo de la noche.

De Isabel se nos dijo en el cuarto capítulo de la primera parte que ella no es una persona sino dos: "una que deambulaba por los patios y las habitaciones y la otra que vivía en una esfera lejana, fija en el espacio" (29); esto es, una movable y otra estática, una que es parte del

¹² Harry Enrique Rosser dice: "Cada hecho está sujeto a una interpretación altamente individualizada de la realidad, pero éste es presentado como si no hubiese, en lo absoluto, nada extraordinario sobre él".

¹³ Ana María Barrenechea, *Textos hispanoamericanos* (Caracas: Monte Ávila, 1978) 89.

¹⁴ Adriana Méndez Rodenas ha visto el conflicto más allá de los conceptos divergentes de tiempo: véase su artículo "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro", *Revista Iberoamericana* 61.132-133 (1985): 845.

¹⁵ Roa Bastos usa dos veces esta frase en sentido figurado en su colección de relatos *Moriencia* (Barcelona: Plaza y Janés, 1984) 82 y 91.

tiempo y la vida y otra que está fuera del tiempo. Su padre observa que la segunda Isabel "podía convertirse en una estrella fugaz, huir y caer en el espacio sin dejar huellas visibles de ella misma, en este mundo donde sólo la grosería de los objetos toma forma" (30). Esta duda acerca de la materialidad de Isabel culminará al final de la segunda parte de la novela cuando ella se convierte en piedra (quizá el meteorito desprendido de la estrella fugaz que su padre vio en ella), la misma piedra sobre la cual está fundado Ixtepec al inicio de la narración.

Existen dudas similares respecto a Julia Andrade. Su amante, el general Rosas, siente que hay una Julia a la que él posee y otra que permanece intacta, sola en sus memorias. Él piensa que "el día de su encuentro con Julia tuvo la impresión de tocar una estrella del cielo de la Sierra"—una vez más la imagen de una estrella fugaz—, "de atravesar sus círculos luminosos y de alcanzar el cuerpo intacto de la joven"(78). Luego, sin embargo, reconoce que, en todo lo que importa, aquel cuerpo permanece intacto dentro de la memoria invisible de Julia. Su "dolor irremediable" fue "no poder ver lo que vivía adentro de ella" (78), aquella otra Julia que siempre escapaba de él y que, de hecho, escapará materialmente al final de la primera parte de la novela.

Esta idea del doble existe en varios planos: en la diferencia entre el yo que piensa y el otro que recuerda (duplicación en el tiempo), entre uno que es presente y otro que es ausente (abstraído, muerto, desvanecido), entre uno conocido por todos y algún aspecto de él o ella que se les escapa. Una vez más observamos que el uso fantástico de los dobles es anticipado por la más mundana y común de las frases: así, Luchi, cuando dice que "las putas nacimos sin pareja" (99), cree que para ella "los hombres desnudos se convertían en el mismo hombre", un hombre que no es nadie (99). Esta reflexión borgeana reduce todos los hombres al *otro*, que no es nadie. Por contraste, en otros puntos de la novela, el tema del doble se usa para diferenciar que el Nicolás recordado no tiene nada en común con el Nicolás que espera su muerte, la Julia que permite ser tocada esconde otra Julia *intacta*.

El ejemplo más interesante de este tipo de dicotomía: cuando Isabel Hurtado se va con el general Rosas (quien ya ha matado a Juan, el

hermano de aquella, y está preparando la ejecución de Nicolás, el otro hermano), se las arregla para, con su presencia, forzar el colapso del astuto universo del general, puesto que su cuerpo (presente) borra de la memoria de aquél el cuerpo (ausente) de Julia Andrade (251). Isabel difumina la imagen de Julia, pero al mismo tiempo exacerba la ausencia de ésta. La repetición del mismo cuerpo, en formas ligeramente diferentes, es intolerable: uno u otro, o ambos, tienen que convertirse en simulacro.

Si la realidad de Ixtepec es opresiva, ésta puede ser evadida mediante la memoria y la ilusión: los pensamientos van al pasado (antes de llegar los soldados) o hacia el futuro (cuando se espera que se vayan). Pero dada la no linealidad del tiempo en la novela, no es sorprendente que haya memorias del futuro o fantasías dirigidas al pasado histórico. Los hermanos Moncada juegan a lo que llaman el juego Roma contra Cartago (11), haciendo presente en él esa guerra remota. Los "recuerdos del porvenir" del título vienen a ser en muchos casos memorias de la propia muerte de alguien: así Martín Moncada, o su hijo Nicolás, e incluso Ixtepec mismo. En una manera muy parecida al relato "La autobiografía de Irene", de Silvina Ocampo, en el cual la protagonista pierde la memoria del pasado y se llena con imágenes del futuro, Isabel le dice al general Rosas: "Francisco, tenemos dos memorias... yo antes vivía en las dos y ahora sólo vivo en la que me recuerda lo que va a suceder" (253). El padre de Isabel también vive entre dos memorias: aquella del pasado que nunca vivió y que le parece irreal, y la de los actos e imágenes del futuro.

En el nivel de la frase más común, los "recuerdos del porvenir" son simplemente el "qué dirán de nosotros" aquellos que vengan después, como observa el general Rosas (78). O, para el narrador, los "recuerdos del porvenir" del título son negativos: son el olvido que vendrá cuando el pueblo haya desaparecido (250). Al igual que con el tema del tiempo detenido, Garro trabaja con múltiples niveles de lenguaje, explorando no sólo las connotaciones extraordinarias del lugar común (como vimos en el caso del tiempo detenido) sino también en las connotaciones normales de una frase extraña (por ejemplo, los recuerdos del futuro).

Todas las connotaciones de la frase en el título confluyen en la última oración de la novela, la oración escrita en la "aparente piedra" que una vez fue Isabel Moncada.¹⁶ "Aquí estaré a solas con mi amor como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos" (295); la "aparente piedra" recordará en el futuro a Isabel, pero la frase del epitafio también nos da una idea de lo que ella pensaba en el momento en que se convirtió en piedra. Advierte que es la causa de la desventura de sus padres y la muerte de sus hermanos, y al mismo tiempo sabe que ama al autor de estas desgracias: "cuando venía a pedirle a la virgen que me curara del amor que tengo por el general Francisco Rosas que mató a mis hermanos, me arrepentí y preferí el amor del hombre que me perdió y perdió a mi familia" (295). Las palabras escritas en la "aparente piedra" son, como dice el narrador, "cohetes apagados" (295); una variante más de la imagen de la estrella fugaz: como el meteorito, es luz que se convierte en piedra. El pasado es equivalente a lo que vendrá; los "siglos de los siglos" ya están presentes en este momento eterno.

En *Los recuerdos del porvenir* lo fantástico aborda los conceptos medulares del tiempo, el cuerpo, la memoria, la historia. Todos ellos se vuelven problemáticos en el curso de la novela. El tiempo lineal se para, el cuerpo se petrifica, la memoria va del pasado a un futuro imposible, la historia es desfigurada con lo imposible y lo improbable. La "aparente piedra" proclama: "aquí estaré con mi amor a solas como recuerdo del porvenir por los siglos de los siglos" (295). "Con mi amor a solas", "recuerdos del porvenir": las paradojas aclaran la naturaleza engañosa de las apariencias en el mundo de la novela. Garro nos descubre un mundo firmemente anclado en la realidad de su ficción, un mundo comparable en su fascinante complejidad al Macondo, de

García Márquez; al Santa María, de Onetti, y al Comala, de Rulfo. Su Ixtepec es reconociblemente mexicano y latinoamericano, aunque al mismo tiempo es la materia de los sueños. La curiosa conjunción de lo fantástico y la historia hace de ésta una de las más originales y poderosas novelas históricas en Latinoamérica.

¹⁶ John Brushwood ha observado: "La 'piedra aparente' se explica al final de la novela cuando descubrimos que es, mágicamente, un 'recuerdo del porvenir'" (*México in its Novel* 53). Méndez Rodenas señala (849-850) que *Los recuerdos del porvenir* es el nombre de un bar en el pequeño pueblo de la jungla en *Los pasos perdidos*, de Carpentier, publicada en 1953, diez años antes de la novela de Garro.